

1700807
Arts.
CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RÉPÉTITION DE LA TOUCHE DANS UNE PRATIQUE CONTEMPORAINE DE
LA PEINTURE RITUALISÉE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CLAIRE LABONTÉ

DÉCEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À Marcelle Lalonde

À Marcelle Lalonde

REMERCIEMENTS

Je veux remercier l'Université du Québec à Montréal de m'avoir admise au programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques malgré la singularité de mes recherches. Tous mes professeurs ont été d'une aide précieuse. Je tiens particulièrement à témoigner ma reconnaissance à monsieur Éric Le Coguiec, chargé de cours, dont la perspicacité aida hautement au bon développement de mes études. Je veux aussi remercier chaleureusement deux professeurs invités, les artistes Alain Fleischer et Niek Van De Steeg qui ont su me donner la confiance nécessaire au bon déroulement de ma pratique. Ma reconnaissance va également au professeure Anne Bénichou dont l'entêtement a permis de dégager certains aspects non soupçonnés de ma peinture.

Je veux spécialement témoigner d'une gratitude infinie pour mon professeur et directeur de recherche, l'artiste Mario Côté. La générosité, la disponibilité, la ténacité et l'ingéniosité dont il a fait preuve tout au long de mon parcours ont permis que tout ceci soit possible.

Je remercie chaleureusement madame Barbara Wall, assistante à la gestion des études au programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques. Plus souvent qu'à son tour, elle m'a aidé patiemment à procéder dans les méandres bureaucratiques du programme. Sans elle, je me serais irrémédiablement perdue.

Je veux également souligner le support de ma famille et de mes amis, particulièrement ma sœur Francine et ma mère Marcelle ainsi que Didier Droetto et Michelle Coulombe, de beaux et grands esprits sans lesquels je n'aurais pu arriver à bon port.

Merci de tout cœur à tous et à toutes.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉLÉMENTS DE POÏÉTIQUE.....	4
1.1 LA NAISSANCE D'ICARE.....	5
1.2 LE CORPS DE L'ŒUVRE	6
CHAPITRE II	
RITUEL PICTURAL	8
2.1 PRATIQUE RITUALISÉE	9
2.2 PRATIQUE RITUALISÉE CONTEMPORAINE.....	11
2.2.1 La pensée mythique ou l'image pathos.....	14
2.2.2 L'énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac	17
CHAPITRE III	
LA RÉPÉTITION	24
3.1 OCCURRENCE DE LA MATIÈRE PICTURALE	25
3.2 OCCURRENCE CORPORELLE.....	26
3.3 OCCURRENCE SPATIALE.....	27
3.4 OCCURRENCE TEMPORELLE.....	30
3.5 LA RÉPLÉTION	31
CONCLUSION.....	34
BIBLIOGRAPHIE	36

LISTE DES FIGURES

1. *Casse Maison* de Claire Labonté (1987-88-89)
Acrylique et collage sur toile de lin. Dernière présentation publique
au Centre d'Exposition de Val-d'Or, Québec (2010). Photographié par Ron Levin.
138 X 1158 cm (1.38 X 11.58 mètres).....5
2. *Bâton Coulombe* de Claire Labonté (détail) (2007)
Acrylique sur toile de coton. Dernière présentation publique à la Galerie Montcalm
de Ville de Gatineau, Québec (2010). Photographié par Guy l'Heureux.
76 X 20 cm.....10
3. *Lurrulurru Dreaming* de Clifford Possum Tjapaltjarri (détail) (1989)
Polymère synthétique sur toile. Collection privée, Melbourne
Image tirée du site Stockroom Lauraine Diggins Fine Art
<http://www.diggins.com.stockroom?artistId=197&type=aboriginal>
90 X 110 cm.....10
4. *L'énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* de Claire Labonté
(détail- bébés langés) (2009-2010-2011)
Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto
97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres)12
5. *Fertility mother* de Bakwinga (Bruce Nabegeyo) (réalisation ?)
Ogres sur papier Arches.
Image tirée du site Aboriginal fine art gallery <http://www.aaia.com.au/arnhem3.htm>
56 x 76 cm13
6. *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* de Claire Labonté (détail-anguille)
(2009-2010-2011)
Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto
97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres).....15
7. *Indien Hopi pendant le rituel du serpent* d'un américain anonyme (détail) (1924)
Photo de Warburg Insitute. Image tirée du site internet
<http://www.google.ca/images?hl=fr&biw=1020&bih=567&wrapid=tlifl29865007101811&q=hopi+serpent+photo&um=1&ie=UTF>.....15
8. *La naissance de Vénus* de Sandro Botticelli (détail) (vers 1484-86)
Détrempé sur toile, Florence. Image tirée du site internet
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Birth_of_Venus_detail.jpg.....16

9. <i>La grotte du porc-épic</i> de Claire Labonté (2005) Acrylique sur toile de coton. Photographié par Guy L'Heureux lors de l'exposition La pensée sauvage, Salle Alfred Pellan, Maison des arts, Ville de Laval, Québec (2008). 91 X 122 cm.....	19
10. <i>Énigme archéologique ou Atlantide</i> de Claire Labonté (2008) Acrylique sur toile de coton. Photographiée par Guy L'Heureux. Dernière présentation publique lors de l'exposition La peinture dans la peau, Maison de la Culture Frontenac, Montréal, Québec (2010) 305 X 396 cm.....	20
11. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté détail- premier huit pieds) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres)	21
12. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté (détail- basse forêt) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres).....	26
13. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté (détail- queue de tortue) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres)	27
14. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté (détail-basse marge 1re partie) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres).....	28
15. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté (détail-traité des cinq roues) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres).....	28
16. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté (détail- abri central) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres).....	32
17. <i>L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac</i> de Claire Labonté (détail- ossuaire) (2009-2010-2011) Acrylique sur coton. Photographiée par Didier Droetto 97 X 1,987 cm (0.97 X 19.87 mètres).....	32

RÉSUMÉ

Faire de la peinture! Ma vie entière tourne autour de cette action, envers et contre tous mes besoins et ceux de mes proches, envers et contre tous mes rêves. Avec les années, cette occupation s'est transformée en une obsédante préoccupation. Toujours, je m'épuise en conjectures pour entendre la raison de cette urgence. Qu'est-ce « faire de la peinture »? La réalisation d'une œuvre de soixante-dix pieds de longueur comme projet de maîtrise a permis d'observer mon processus pictural et d'en dégager différents aspects.

Le mémoire-crédation porte le titre : *La répétition de la touche dans une pratique contemporaine de la peinture ritualisée*. Il comporte une exposition portant le titre : *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* qui a été présentée à la Galerie d'art d'Outremont du 28 avril au 22 mai 2011.

La partie théorique de ce mémoire trace le parcours de ma pratique picturale qui a débuté en 1977 et qui s'est transformé lors de mes études universitaires. Mon intérêt étant d'appréhender le substrat de cette nécessité de peindre, le texte tend à rapporter les observations et réflexions faites à partir d'une peinture en train de se faire. Cette autopoïétique réfléchit les deux principales dimensions de ma pratique picturale : la narrativité et la « mythicité » involontaires des œuvres que je réalise et le processus de réalisation à caractère répétitif dont elles résultent. Suivant le parcours de recherches antérieures à la maîtrise, je développe un rapport entre le processus répétitionnel et la mythicité en analysant l'aspect ritualiste de ma pratique. Rigoureusement engagée dans la réalisation de l'œuvre en cours, j'aborde une réflexion sur des différences marquantes entre la pratique ritualiste traditionnelle et ma pratique « ritualiste » que je qualifie ainsi de contemporaine. Enfin, je m'emploie à me distancier de l'aspect ritualiste de mon action picturale. Accordant ma pensée à la stricte expérience picturale que m'alloue le labeur investi dans la grande dimension de *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*, je termine ma rédaction en décrivant, le plus fidèlement possible, les aléas d'une peinture en train de se faire.

INTRODUCTION

Un jour, je suis entrée dans une quincaillerie pour acheter des clous. J'en suis ressortie avec une boîte de pastilles de couleur et deux petits pinceaux Grumbacher no 3. J'avais vingt-quatre ans et je me souviens de l'effet que me provoqua la vue de ces pastilles, un désir absolu de me les approprier. À la maison, j'ai cherché une feuille de papier et rempli un pot d'eau. J'ai installé le lutrin qui servait à mes exercices de flûte à bec. J'ai pris un des deux pinceaux, je l'ai trempé dans l'eau et j'ai laissé tomber quelques gouttes sur la pastille verte. Je n'ai plus jamais joué de flûte. Je n'ai plus jamais fait autre chose.

J'ai touché à plusieurs formes d'art, mais rien ne me satisfaisait vraiment. Je ne savais pas ce que je cherchais. Mais le jour où j'ai posé une série de touches de couleur sur du papier, j'ai su. C'était l'absence. En effet, le 21 juin 1977, j'ai enligné des touches de couleur sur du papier durant neuf heures d'affilée pendant lesquelles je n'ai rien vu, rien entendu, rien pensé ou ressenti. Je m'étais absenté du monde; ce monde avec lequel mes relations étaient si difficiles. Je cherchais la paix et je l'avais trouvée dans cette absence que provoquait l'acte de peindre. Je me suis expliquée le phénomène comme une autohypnose; l'alignement de touches de couleur effectuait sensiblement une sorte de modification de mon état de conscience au même titre que pourrait le faire l'oscillation du pendule d'un hypnotiseur. Quoi qu'il en soit, tel Icare muni de ses nouveaux et fabuleux atouts, la peinture a permis que je me libère de ma prison, de ce monde. Mais la peinture ne fond pas au soleil. Ainsi, au retour de mes envolées, je pouvais voir les traces de couleur que j'avais laissées sur mon passage.

Dans un premier temps, c'est l'œuvre dite finie qui m'a interrogée, le résultat. Le cumul des traces prenait une forme narrative. Je pouvais y lire des histoires et, curieusement, les « autres » lisaient la même chose que moi. Cette unanime réceptivité devint extrêmement importante pour moi. Je pouvais enfin communiquer mes perceptions personnelles sans qu'on les interprète différemment. Enfin, je pouvais véritablement être en relation paisible avec les

autres. C'est pour cette raison que lorsque le temps d'écrire sur ma peinture advint, je me suis automatiquement attelée à questionner l'œuvre, ses caractères et les figures qui, progressivement, s'y intégraient. Ce qui me conduisit dans les méandres de la théorisation, oubliant les circonstances curieuses de la venue à l'existence de ces traces, de ces composantes élémentaires, qui se créaient au gré de mes absences au monde. Mais la formation reçue au programme de maîtrise a permis, dans un deuxième temps, de pénétrer cet espace inextricable où se forme le corps de mon œuvre. Je suis venue à l'université pour comprendre mon travail. Je voulais comprendre mon « faire en peinture ». Ainsi, une approche autopoïétique était de mise et j'en ai fait la pierre angulaire de ma recherche et de ma création. Je me suis consacrée à une seule œuvre, *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*. Tel qu'anticipé, son très grand format devint un lieu privilégié d'expériences où j'ai pu examiner, réfléchir, noter et vivre à loisir ce qui s'y découvrait, développait, confirmait et infirmait au cours des trois années que demanda sa réalisation.

Le premier chapitre de mon texte d'accompagnement rend compte des diverses orientations poétiques de mes explorations picturales et des réflexions et influences pratiques qu'elles ont suscitées. Ce chapitre rapporte la conduite évolutive de mon autopoïétique. Il introduit en quelque sorte la matière dont il sera question dans les deux chapitres suivants. On y entendra que mes premières observations tendent à questionner certaines caractéristiques des œuvres que je réalise et que ces interrogations apportèrent un regard nouveau sur ma pratique.

Le deuxième chapitre se penche sur le caractère narratif et mythique de mes tableaux. En effet, mes œuvres présentent depuis toujours, et involontairement, une écriture de type archétypal et des récits liés aux origines. Autrement dit, quelles que soient les traces que dessine librement et spontanément mon pinceau, elles conduisent irrémédiablement à représenter les circonstances de la venue à l'existence de quelque chose; le commencement de ce qui fait qu'une chose est ainsi, maintenant. C'est ce que j'appelle le caractère mythique ou archétypal des œuvres que je réalise, le mythe se définissant généralement comme une

succession de faits ou d'évènements relatant les origines d'une chose¹. L'émergence de ces narrations mythiques étant engagées par un processus de création à caractère répétitif, je tends à définir celui-ci comme une pratique picturale ritualisée. Ce deuxième chapitre est en quelque sorte une analyse comparative entre mon processus répétitionnel et le ritualisme indéfectiblement lié aux récits mythiques.

Au sortir de ces réflexions, se confirme un paradoxe qui me libère de mes attaches au concept de « ritualité » et qui, du même coup, me dégage des pièges de la théorisation. En effet, mes touches de peinture ne représentent aucune symbolique pourtant inhérente aux rites et aux mythes. Collée sur le processus de création répétitionnel de *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* et pénétrant le champ des absences, le troisième chapitre rend compte des découvertes que j'y ai faites. Soit, l'intrusion d'occurrences exclusivement physiques dont je tente de décrire les conditions d'émergence. Ce qui apparaît est le fait que ces occurrences, bien que liées au temps présent de la réalisation de l'œuvre, semblent participer au caractère passéiste, archétypal ou mythique de l'œuvre en cours.

En effet, au gré des occurrences, malgré l'absence de symbole et malgré le chaos visuel qu'engendrent les exercices de répétition outrancièrement commise pour favoriser mon autopoïétique, le récit mythique de *L'Énigme du visage souriant de coteau du lac* tente de prendre sa place. L'a-t-il prise? Il semble que oui, comme le percevra, avant toute chose, le regardeur. Une interrogation subsiste : à quel type de narration picturale avons-nous affaire ici? Le travail plastique tentera d'y répondre.

¹Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, 1962, rééd. Folio essai, 2004 p. 16-20. Bien que soulignant l'imperfection de la définition générale du mythe, l'auteur l'accorde avec elle.

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS DE POÏÉTIQUE

Pour atteindre (la région des peintures), avec un équipement spéléologique sérieux, il faut travailler pendant plus d'une heure à franchir de petits lacs, à passer en corniche, à escalader des pentes en stalagmite lisse de plusieurs mètres pour atteindre une chatière qui ouvre sur un boyau très étroit, aboutissant lui-même sur un à-pic de deux mètres sans prise : le « sanctuaire » commence ensuite. Il est loin de se terminer aussi facilement, car après la première composition, il faut descendre une stalagmite de cinq mètres, contourner un gouffre et faire un ramonage de huit mètres dans une fente pour trouver la suite et la fin, peinte au bord de la fente, le dernier cheval placé au bord du gouffre.²

Artiste peintre autodidacte, je travaille sans relâche depuis 1977. Dès la première décennie, d'incessantes interrogations sur « le faire de la peinture » s'engagent en regard de cette nécessité que j'ai de peindre. En 1988, je réalise une première œuvre de très grande dimension, *Casse maison* (fig.1), dont les cinq par quarante pieds permettent d'appréhender mon processus de création. Ce nouveau point de vue transforme une pratique dite naïve en une pratique à caractère poïétique. Désormais, je peins pour observer mon processus créateur et j'observe ce processus pour peindre. Fascinée et hautement intéressée par les résultats plastiques et cognitifs de cette singulière hybridation, je renonce progressivement aux expositions et au désir de reconnaissance par le milieu artistique contemporain pour canaliser toutes mes énergies sur l'activité de peindre. Cantonnée dans mon atelier de Saint-Adolphe-d'Howard à partir de 1999, je poursuis une pratique et une recherche que je souhaite toute personnelle.

² André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1965, p. 115-116; cité dans Jean Lerède, *Les troupeaux de l'aurore*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 1980, p. 40.



Fig. 1 *Casse Maison* (1987-88-89)

1.1 La naissance d'Icare³

Les données de cette intensive exploration génèrent une série d'œuvres que j'appelle « sauvage », comme un clin d'œil aux travaux de Claude Lévi-Strauss sur la pensée mythique et le ritualisme⁴. En effet, à cette époque, l'axe principal de mes recherches portait sur le caractère mythique du bricolage figuratif et narratif qu'impose mon processus répétitionnel. De fait, ma pratique consiste essentiellement à peindre d'interminables et diverses chaînes de petits motifs à caractère répétitif dont le foisonnement progressif débouche, à mon insu, sur un échafaudage de formes ou de figures inévitablement enracinées dans le symbolisme mythique. En raison de la réitération continue des motifs et de son ouverture systématique sur un bricolage narratif d'ordre mythique, j'ai été amenée à qualifier ma pratique de ritualiste, d'autant plus que cette attitude évoque certaines pratiques ritualisées que l'on retrouve dans la peinture traditionnelle aborigène.

La « ritualité » de ma pratique et la trame mythologique qui en résulte m'amènent à reconsidérer la traditionnelle homologie entre mythe et rite. Or, la problématique définitionnelle de ces deux termes ainsi que la pensée mythique qui y est associée me conduisent à un retour à l'université après trente ans d'absence. Voulant appréhender les divers modes de pensée, dont la pensée mythique, j'entreprends en 2003, un baccalauréat en philosophie. J'espère ainsi approfondir le lien indéfectible entre le rituel et le mythe afin de comprendre les conditions d'émergences des images et des récits aux évocations archétypales

³ Le premier chapitre, consistant en une sorte de survol des différents aspects des observations faites sur ma peinture au cours des ans, ce sous-titre fait référence à l'étude de René Passeron sur les conduites créatrices, *La Naissance d'Icare*, Saint-Germain-en-Laye, Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. titre du livre.

⁴ Claude Lévi-Strauss, (1962). *La Pensée sauvage*. Coll. « Agora ». Paris (France) : Plon.

qui caractérisent mes tableaux, afin de connaître « les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre (...) vient à l'existence. »⁵

Au sortir de ces années d'études, un point crucial dans la pratique m'est révélé. En effet, il s'avère que le caractère symbolique que l'on rattache systématiquement aux rites et aux mythes n'intègre aucunement mon processus répétitionnel. Autrement dit, ces motifs en peinture que je réplique indéfiniment ne représentent aucun symbole et ne correspondent à aucun code. Ils sont exécutés sans visée ou concept préétabli. En fait, ils se règlent, se mesurent et se façonnent strictement au gré du geste pictural. Pourtant, il n'en demeure pas moins qu'ils ouvrent sur de possibles mythes.

1.2 Le corps de l'œuvre ⁶

Cette nouvelle problématique privilégiant une gestuelle picturale, entendue comme narrateur privilégié, convoque une autopoïétique de la répétition exclusivement centrée sur l'acte de peindre et sur « l'écriture (...) picturale »⁷. Le désir de poursuivre une exploration pratique, de l'observer rigoureusement et d'articuler théoriquement ce singulier domaine de recherche m'a conduite en 2008 à m'inscrire au programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

Pour toute la durée du programme d'étude, j'opte pour le parti pris de produire qu'une seule et unique œuvre. Une sorte d'œuvre laboratoire aux dimensions monumentales qui permettrait l'intégration pratique et théorique du processus répétitionnel. Toujours sous l'influence de la série d'œuvres antérieures sur la « pensée sauvage », j'entreprends ma nouvelle création sous des visées vérificatrices concernant le sempiternel rapport entre le rite et le mythe, entre le processus répétitionnel et le récit. Mais au cours des trente mois requis

⁵ René Passeron, *La Naissance d'Icare*, Saint-Germain-en-Laye, Université de Valenciennes, 1996, p. 23

⁶ Resserrant l'objet de ma poétique, le sous-titre se rapporte à l'une des cinq phases du travail créateur étudiée par Didier Anzieu, soit la quatrième : « la composition proprement dite de l'œuvre. ». *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail du créateur*. Paris : Gallimard, 1981, p.125

⁷ Op.cit, p. 131 et suite. Il me paraissait important de souligner le nouvel objet de mes observations, « l'écriture picturale » qui fera de « l'œuvre-produit une œuvre-processus ».

pour la réalisation de l'œuvre, cette intention perdra peu à peu de son influence au profit de cette nouvelle interrogation sur le processus même de la répétition de la touche en peinture.

La prolifération de signes picturaux, se déployant sur la grande surface de la toile, a permis de dégager l'aspect évolutif des formes ou des motifs en cours de réplication. En fait, la grande attention portée aux motifs en train de se fabriquer permet d'identifier l'intrusion d'occurrences picturales, corporelles, spatiales et temporelles au cours de la répétition des motifs. Le nouvel intérêt apporté par la découverte de ces occurrences me conduit à expérimenter, à outrance, la réplication de la touche. Une inscription sophistiquée de signes qui, érodant progressivement la structure narrative de l'œuvre en chantier, finit par lui donner un aspect visuel des plus chaotiques et inachevé.

Mon autopoïétique, cette observation de ma pratique en train de se faire, est ainsi menée à partir de deux différents points de vue. En raison des explorations picturales antérieures à la maîtrise et des nombreuses et constantes coïncidences avec les caractères propres à la peinture ritualisée, le premier point de vue, plutôt théorique, conduit à analyser l'œuvre laboratoire en chantier comme un produit ritualisé. Cette perspective m'amenant à réfléchir sérieusement sur l'absence de symbolisation dans mon travail, pourtant inhérente à tout produit ritualisé, est remplacée par un nouveau point de vue beaucoup plus collé à ma pratique : la répétition comme principe de réalisation.

Bien qu'il eût été plus « novateur » de développer principalement mon mémoire théorique à la faveur de ce nouvel horizon, j'ai plutôt opté pour une approche « contemporaine ». En effet, la mise à distance de l'aspect ritualiste effectuée en raison de la stricte observation des données processuelles permet une forme de réappropriation de la pratique picturale ritualisée, son affranchissement et son renouvellement. À valeur égale, pour le bon entendement de mes enjeux, j'ai donc développé longuement sur cet aspect ritualiste de ma pratique.

CHAPITRE II

RITUEL PICTURAL

Ma pratique consiste principalement à peindre sur des toiles de grand format d'interminables chaînes de petits motifs à caractère répétitif et très colorés. L'invariabilité de ce « procédé » fait en sorte qu'on pourrait appeler mon processus de création, une méthode de travail. Par contre, le caractère « non rationnel » et empirique de ce processus de répétition tend plutôt à se définir comme un « processus rituel ». Autrement dit, si mon mode de réalisation n'était qu'une simple « méthode » de travail, il poursuivrait un but précis.

(...) il (le mode de réalisation) impliquerait la préconception réfléchie d'un plan à suivre pour éviter de se fourvoyer. Observation et rationalisation se complètent donc pour prescrire des règles d'une conduite ordonnée de la pensée et de l'expérience.⁸

Il en est autrement de ma « méthode » qui s'apparente beaucoup plus à un processus rituel. En effet, les divers enchaînements d'un même motif, auxquels je procède pour composer un tableau, s'effectuent sans visée ou concept préétabli, ils ne sont ni raisonnés, ni réfléchis. La répétition de motifs est effectuée dans le seul but de bien les façonner et de bien les colorer. Je ne les répète que pour les parfaire. Dans un certain sens, on pourrait dire, pour leur trouver une forme définitive. Ainsi, mon attention est strictement portée sur les effets de surface. Des effets qui engagent une scrupuleuse manipulation des matériaux que j'utilise ainsi qu'une concentration soutenue sur la gestuelle répétitive. Tous ces éléments qui coordonnent ma pratique, je les désigne sous le terme de « matière picturale ». Cette pratique se fondant uniquement sur l'expérience sensible de la matière picturale prend ainsi irréductiblement la forme d'une pratique empirique⁹.

⁸ Sinaceur, Houria (2003). « Méthodes ». *Grand dictionnaire de philosophie Larousse*. Paris : Larousse, p. 672.

⁹ Françoise Longy, (2003). « empirique ». *Grand dictionnaire de philosophie Larousse*, Paris : Larousse, p. 331

Bien que le caractère empirique de cette pratique oblige à se plier à certaines règles et mesures de la matière picturale, pendant que je peins je ne cherche pas à les considérer, à les analyser ou à les raisonner. Je ne cherche pas à connaître, à comprendre, ou même à mémoriser les règles et les mesures liées à ce processus. Je ne l'ai jamais fait. Je n'ai jamais cherché telle ou telle « recette » qui me permettrait de bien façonner mes motifs, de bien manipuler mes pinceaux ou de faciliter mes mélanges de couleur. Je ne connais même pas le nom de certaines couleurs et encore moins les techniques pour produire certains effets. Tout s'effectue, se construit et se réalise au fur et à mesure du déroulement du moment présent. J'ai tendance à utiliser la matière picturale comme une force aléatoire dont l'indocilité oblige à la reprise constante des motifs. Autrement dit, je forme, je répète et je réplique mes motifs afin de subordonner la matière picturale pour arriver à façonner ou à parfaire les motifs en pleine élaboration. Cette idée de répéter inlassablement un motif en peinture dans le seul but, non pas de connaître scientifiquement, mais plutôt d'appivoiser empiriquement, de surmonter spontanément la force contraignante de la matière picturale, sans rationaliser ou théoriser, engage l'idée même d'une pratique à caractère ritualiste plutôt qu'une méthode de type scientifique ou rationnelle.

2.1 Pratique ritualisée

Outre le fait que mon processus répétitionnel soit engagé comme principe d'efficience propre à surmonter les aléas d'une force contraignante, en l'occurrence la matière picturale, ce qui conforte l'idée que mon mode de réalisation pictural s'inscrit dans un processus rituel est l'aspect visuel de l'ensemble des effets de surface que produisent les motifs répliqués. C'est un ensemble visuel qui se rapproche indéfectiblement des œuvres réalisées par d'authentiques ritualistes, comme celles des aborigènes d'Australie (fig. 2 et 3).

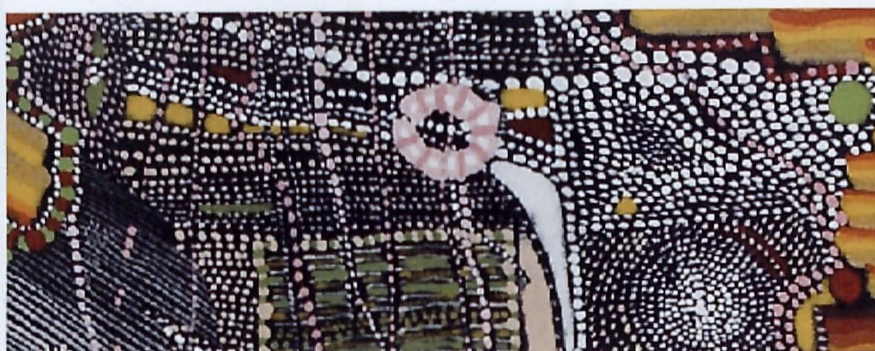


Fig. 2 *Bâton Coulombe* (détail) (2007)



Fig. 3 *Lurrulurru Dreaming* de Clifford Possum Tjapaltjarri (détail) (1989)

La différence observée entre la pratique picturale des artistes ritualistes et la mienne ne repose que sur la non-symbolisation ou la non-codification de mes motifs. En effet, les ritualistes usent de motifs symboliques.

Rappelons pour commencer que le rite est essentiellement symbolique, il est une séquence condensant du sens, cristallisant les signes. V. Turner affirmait ainsi que le symbole est la molécule du rite.¹⁰

Ces motifs symbolisent différents principes d'actions dans le monde. Ces forces ou dynamiques universelles, physiques ou morales, entendues comme des esprits ancestraux, ont

¹⁰ Pascal Lardellier, *Qu'est-ce qu'un rite*, tiré du site internet http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11_04.pdf. Consulté le 11 décembre 2010.

la puissance d'intervenir dans le cours des choses¹¹. Selon la croyance, la répétition de ces motifs accroît l'efficacité du pouvoir d'action de ces forces et tend à orienter ce pouvoir vers un objet déterminé par le ritualiste¹². Par exemple, si un motif symbolise l'esprit créateur de la chasse, le ritualiste répète ce motif afin d'engager l'énergie créatrice de cet esprit ancestral dans la chasse prévue par sa communauté. La chasse deviendra plus productive. Autrement dit, la répétition incite à la perfection¹³.

Par comparaison, mon processus répétitionnel, bien que non symbolisé et non codé à partir de quelque croyance spirituelle que ce soit, engage également une force déterminant l'orientation de mon action picturale qui consiste tout simplement de peindre des motifs. Cette force contraignante, que je nommerais la matière ou dynamique picturale, est constituée de principes, de règles et de mesures qui interviennent nécessairement dans l'œuvre en cours. Le fait de répéter les motifs permet progressivement de se familiariser avec la dynamique picturale et tend forcément à les parfaire. Dans ce contexte, la répétition conduit à la perfection.

2.2 Pratique ritualisée contemporaine

La pratique ritualisée traditionnelle se définit comme étant réglée sur des symboles codifiés représentatifs de forces créatrices. La réitération de ces symboles tend, selon une croyance ancestrale, à réactiver les forces ou les énergies créatrices ayant déterminé l'histoire ou la vie d'un peuple donné dans le but de parachever leur histoire, de la parfaire¹⁴.

Au même titre que la pratique ritualisée traditionnelle, ma peinture repose sur des motifs dont chacune des répliques commande également le renouvellement d'une dynamique contraignante et créatrice, la matière picturale, qui oriente à son tour l'entièreté de

¹¹ Howard Morphy, *L'art aborigène*, Paris, Phaidon., 2003, p. 181-218

¹² Voir la définition générale du mot rite dans le *Dictionnaire le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1996

¹³ Howard Morphy, *L'art aborigène*, Paris, Phaidon., p. 181-218

¹⁴ Ibid. Bien qu'ayant employé d'autres termes pour favoriser le sens de mon texte. Ces termes sont des synonymes adéquats des mots employés par Howard Morphy.

l'œuvre. Bien que ma pratique à caractère répétitionnel puisse s'identifier aux pratiques ritualisées traditionnelles, elle ne comporte aucune croyance passéiste.

Mes motifs ne prennent en charge aucune valeur symbolique, ils ne se réfèrent à rien, sinon à eux-mêmes, de réplication en réplication, ici et maintenant. Mon rituel pictural n'engage que lui-même, en soi et pour soi et ne tend ainsi qu'à parachever et parfaire qu'une seule chose : l'acte de peindre. Pourtant, cette focalisation sur l'acte de peindre n'empêche pas un autre aspect du rituel de se manifester. En effet, malgré le caractère exclusivement empirique de mon processus répétitionnel, la répétition des motifs, tels les ritualistes traditionnels, ouvre un récit composé de figures en action dans une suite de faits descriptifs; une iconographie détaillée, circonstanciée et particularisée, qui s'organise et s'inscrit dans un ensemble complexe, narratif et à caractère mythique (fig. 4). Cependant, pour le ritualiste, cette ouverture narrative est adéquate parce qu'elle est préconçue en raison de la symbolisation des motifs qui est constituée et codée en vertu d'un récit mythique (fig. 5).



Fig. 4 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail — bébés langés) (2009-2010-2011)



Fig. 5 *Fertility mother* de Bakwinga (Bruce Nabegeyo)

Autrement dit, les motifs à caractère répétitif procèdent ou découlent du mythe « dans la mesure où il (le mythe) explique et justifie le rite (...) »¹⁵. Pour ma part, c'est tout le contraire qui se produit; c'est par la répétition du motif qu'apparaît le récit ou par l'exercice du rite qu'opère le récit.

Le processus de création ritualiste implique, dans un premier temps, un récit fondateur. Il se rapporte à des événements ayant déterminé la vie d'un individu ou d'un peuple. Puis, l'artiste encode ou crée un motif représentant les éléments ayant déterminé ces événements. En fin de parcours, il produit au rituel investi de la répétition de ces motifs, pour réactiver ou actualiser l'énergie créatrice de ces éléments, permettant, du même coup de reconsidérer le récit, de le garder en mémoire¹⁶. Ma propre procédure est totalement différente. Je peins un motif, je le répète et cette répétition engage automatiquement un bricolage pictural à caractère narratif et mythique.

¹⁵ Pierre Cazier, *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 1994, p.112.

¹⁶ Référence tiré du site internet http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2010/02/etres-et-chemins-du-reve-le-destin-des-aborig%C3%A8nes-daustrie4.html. Consulté le 8 décembre 2010. Voir à ce sujet Barbara Glowczewski, *Rêves en colère : Alliances aborigènes dans le nord ouest de l'Australien*, Paris, Plon, 2004.

En fait, mes motifs ne possèdent aucun concept préétabli ou aucune visée pouvant déterminer l'élaboration de la surface picturale. Par contre, la répétition des motifs amorce des formes de pensée dont certaines sont prises en considération. Ainsi, aux détours de multiples chaînes de motifs répliqués, je tente une articulation picturale de ses pensées. Bien que le foisonnement des diverses chaînes de motifs répliqués semble hautement contribuer au discours mythique de l'œuvre, il s'avère que la représentation picturale de ces pensées générées par la répétition des motifs concourt au développement narratif de l'œuvre.

Bref, outre l'accumulation des motifs répliqués, certaines pensées émergeant au cours de l'application ceux-ci, et que je tente de représenter, participent au développement narratif et mythique du tableau. Ces pensées, amorcées par le processus répétitionnel, semblent paradoxalement confirmer le contenu de ritualité de mon processus. En effet, cette dernière caractéristique correspond à un aspect du rite qui a été développé par Claude Lévi-Strauss dans son livre *Mythologiques IV*. « Ce qu'en définitive le rituel cherche à surmonter, n'est pas la résistance du monde à l'homme mais la résistance, à l'homme, de sa pensée. »¹⁷.

Ainsi, le processus répétitionnel qui engage ou amorce une pensée reflète une forme de création ritualisée. Paraphrasant Lévi-Strauss, mon rituel pictural ou mon processus répétitionnel, ne cherche pas qu'à confronter la matière picturale dans le but de parfaire les motifs ou l'acte de peindre, mais il engage inévitablement des pensées dont la représentation picturale doublée de chaînes de motifs confère un caractère mythique et narratif à l'œuvre picturale.

2.2.1 La pensée mythique ou l'image pathos

La répétition amorce des pensées que j'identifie comme étant des « pensées figuratives ». Outre des figures, je perçois également des sons, des odeurs, des saveurs, des couleurs, des sensations et des mouvements que j'identifie aussi comme des pensées figuratives tant ces impressions ou perceptions, malgré que furtives et fugaces, sont fortes, intenses, consistantes et surtout, toujours liées à des formes plus ou moins définies que je

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV : L'homme nu*, Paris, Plon, 1971. p. 609.

qualifie d'archétypales (fig. 6). En effet, ayant développé une sorte de nomenclature inachevable de ces formes, il semble bien que ces « impressions formées » correspondent à ces *images-pathos* (fig. 7 et 8) qui obsédaient tant Aby Warburg et dont Georges Didi-Huberman présente certains exemples dans son ouvrage intitulé *L'image survivante*¹⁸.

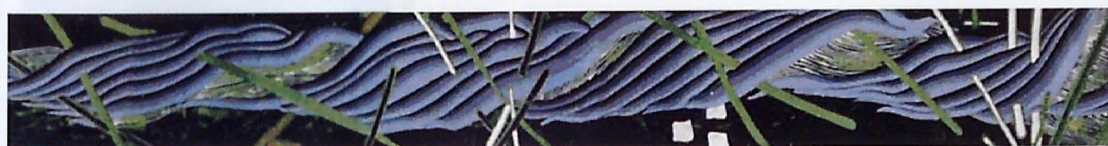


Fig. 6 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail-anguille) (2009-2010-2011)



Fig. 7 Indien Hopi pendant le rituel du serpent d'un américain anonyme (détail) (1924)

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Les éditions de minuit, 2002, p.116 et suite



Fig. 8 *La naissance de Vénus* de Sandro Botticelli (détail) (vers 1484-86)

Mon expérience picturale a permis d'observer trois conditions d'émergence des figures archétypales. Dans un premier temps, il y a des figures qui proviennent de motifs en train de se répliquer. Par exemple, si je m'occupe à répliquer une forme ovale rouge, le déroulement des motifs peut induire l'idée d'un tas de sphères assemblées en forme pyramidale. C'est une figure que je qualifie de logique, car elles surgissent en fonction de la chaîne des motifs répliqués. Autrement dit, l'aspect visuel de ce qui est en train d'être peint me fait penser à quelque chose. Ces figures sont *a posteriori*. Dans un deuxième temps, il y a émergence de figures précédant l'application d'une chaîne de motifs. Par exemple, si je suis sur le point d'entamer une série de petits carrés verts, je peux percevoir ou penser à la pyramide de Khéops, avant d'entreprendre la répétition des carrés. Encore une fois, c'est logique, car la plupart du temps ces figures proviennent de formes antérieurement perçues. Autrement dit, si j'ai effectué une forme pyramidale le jour, la semaine ou même le mois précédent, cette figure peut se transformer et réapparaître sous une forme différente. Au regard des motifs verts que je m'appête à peindre, j'appelle ce type de pensée, la figure *a priori*. Un troisième temps est constitué de ce que j'appelle une figure inappropriée. C'est une figure ou une pensée figurative qui ne dépend pas de l'aspect visuel du bricolage en cours et qui ne correspond d'aucune manière aux motifs appliqués. Elle peut survenir n'importe quand au rythme des répétitions et ne se rapporte en rien à ce qui est en train de se

peindre ou à ce qui a été peint. Seul, un sentiment d'urgence et de nécessité motive la représentation picturale impromptue de ces pensées figuratives.

Ainsi, tel le rituel traditionnel, une dimension psychologique se retrouve au cœur de mon processus répétitionnel. Mais cette dimension comporte une référence archétypale plutôt que symbolique et, en regard de la procédure ritualisée traditionnelle, prend place au second plan plutôt qu'au premier. Quand bien même, une coïncidence singulière prend forme, une ouverture narrative et mythique. Ce qui donne à percevoir le processus répétitionnel comme accolé à un temps donné, un temps primordial, un temps des origines.

Cependant, mon processus répétitionnel, affranchi des obédiences archaïques monopolisant habituellement la peinture ritualisée, pose le geste répétitif comme libéré de ce carcan temporel « primitif » dans lequel on a tendance à le confiner. Ainsi, la narrativité et la mythicité, qui donne à percevoir le processus répétitionnel comme accolé au temps des origines, semblent plutôt résulter d'un processus pouvant s'inscrire « jusqu'au plus profond de son anachronisme » comme dirait André Rouillé en empruntant à la notion de contemporanéité d'une pratique artistique selon Giorgio Agamben¹⁹. La dimension contemporaine qu'acquiert ainsi ma pratique picturale, ainsi que cette relation singulière entre l'*adhésion* et l'*écart* qu'entretient mon processus répétitionnel, cet entre-deux caractérisant les pratiques artistiques contemporaines, concentre ma recherche et ma création sur le processus de réplique de la touche de peinture.

2. 2. 2 L'énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac

Les œuvres antérieures à mon projet de maîtrise se réalisaient dans le but d'identifier les conditions d'émergence de la trame narrative et de la mythicité inhérentes aux œuvres, et cela, à partir du processus répétitionnel et des figures archétypales qu'il suscitait. Aussi, ai-je entrepris mon programme de recherche/création sous cet axe de recherche. Par contre, pour le faire progresser, j'ai décidé de questionner mon habituelle démarche qui employait indifféremment les trois classes de figure : *a posteriori*, *a priori* et inappropriée. Pour les

¹⁹ Tiré du site <http://contemporaneitesdelart.fr/face-aux-deferlantes-dimages-ledito-de-louis-mesple/la-mode-du-contemporain-edito-par-andre-rouille/>

besoins de la démonstration, je ne prendrais en compte que les figures inappropriées, celles qui ne faisaient aucun écho au bricolage pictural en cours. J'admets que j'ai plus ou moins réussi à observer cette contrainte, car tel un processus rituel, la répétition de minuscules touches de peinture sur de longues heures entraîne une sorte d'automatisme et une modification de l'état de conscience et, dans ce cas, la composition picturale devient difficilement maîtrisable. Cependant, l'attention demandée pour une équitable répartition de la matière picturale sur la surface et la minutie apportée à chacune des touches de peinture ont quand même permis une certaine organisation de la pensée et, par conséquent, un triage des figures.

De l'an 2000 à 2008, cédant à la prégnance du caractère mythique des œuvres que je réalisais, j'ai tenté d'intégrer des objets à caractère archéologique à mon rituel pictural. La série d'œuvres réalisées à l'époque se rattachait pour la plupart à des sites archéologiques comme, entre autres, la Grotte Chauvet en France, le site Uluru en Australie, la Grotte du Porc-épic en Afrique (fig. 9) ou encore tendait à représenter de grandes énigmes comme celle de l'Atlantide (fig. 10).

Fig. 9 La grotte du porc-épic (2003)



Fig. 9 *La grotte du porc-épic* (2005)



Fig.10 *Énigme archéologique ou Atlantide* (2008)

Il ne s'agit pas dans ces cas-ci d'une série de références archéologiques qui dirigent le travail comme on peut l'observer chez les ritualistes traditionnels en regard de références symboliques. Bien au contraire, c'est le processus qui dirige la référence thématique. C'est d'ailleurs pour cette raison que je n'utilise jamais le terme de « thématique », il porte trop à confusion. Je parle plutôt d'objet de traitement, en ce sens où un objet est soumis à un traitement pictural, en l'occurrence, au processus répétitionnel.

Dans le cadre du projet de maîtrise, je décide de traiter un artefact daté de 5000 à 3000 ans (B.P). Il s'agit d'une petite statuette représentant un visage humain souriant²⁰. Elle a été découverte sur le site archéologique de Coteau-du-Lac, un village dans la région de la Montérégie au Québec. Les archéologues ont appelé cet objet *Le Visage souriant de Coteau-du-Lac*. Cette statuette confond les archéologues en ce qu'il n'existe nulle part ailleurs d'artefacts de cette époque représentant une expression de satisfaction²¹. Ainsi, me rapportant à cet objet, l'œuvre que j'avais l'intention de peindre pour ma recherche à la maîtrise s'intitulerait *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*

Je choisis de réaliser une œuvre de 42 pouces de hauteur par 70 pieds de largeur. Contrairement aux œuvres antérieures, où s'enchevêtrent les chaînes de répétition et les figures qui en émergent, je décide de départager le travail en trois sections horizontales. Les zones supérieures et inférieures seraient réservées à la répétition des motifs et la partie centrale accueillerait les figures inappropriées générées par la répétition (fig. 11).



Fig. 11 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (2009-2010-2011)

Nonobstant les difficultés rencontrées en raison de l'inhabituel départage des tâches, soit la répétition d'un côté, soit la figuration de l'autre, j'entreprends mon nouveau tableau sous le même mode de réalisation que les œuvres antérieures en procédant à la succession répétitive de motifs semblables. La toute première génération de motifs répliqués s'effectue dans les marges de l'œuvre et se constitue à partir d'un petit schéma. Il représente un visage souriant composé d'un cercle bleu affublé de traits représentant bouche souriante, nez et yeux. C'est le seul motif, parmi des milliers, qui sera identifiable à l'objet archéologique soumis au

²⁰ Dans un premier temps, en 2008, j'ai trouvé de l'information dans deux encyclopédies différentes consultées à la bibliothèque de Ste-Agathe. J'ai perdu mes références mais j'ai pu retrouver l'une d'entre-elles sur le site internet <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0003977>. Malheureusement, l'information, stipulant que cette sculpture est une énigme archéologique, ne fut pas retrouvée.

²¹ À l'appui, voir l'ouvrage d'Emmanuel Anati, *L'Art rupestre dans le monde, L'imaginaire de la préhistoire*, Paris, Larousse Bordas, 1997.

processus répétitionnel. En fait, je commence toujours un tableau en procédant à une répétition de motifs qui comporte une visée conceptuelle, mais c'est la seule. Tous les autres motifs procèdent d'un fragment tiré d'une figure inappropriée donnée et seront totalement indéterminés

À titre d'exemple, au cours de la répétition du petit schéma bleu, la première pensée figurative que j'ai pu identifier comme nettement inappropriée correspondait à un mouvement. Il est rapide, fuyant, rose et blanc, drapé, constellé de formes rectangulaires dans lesquelles sont transcrites des écritures. Ce mouvement est constitué principalement d'yeux bridés. J'ai identifié cette figure comme étant un Asiatique vêtu de rose en train de courir en échappant des documents. Il est placé au tout début de la trame centrale réservée au récit. De cette figure, composée elle aussi par la répétition de petites touches ou motifs colorés, est retranché un fragment qui inaugure la prochaine série de répliques. Dans le cas de *Coteau-du-Lac*, j'ai repris le fragment rectangulaire rempli d'écritures que j'ai transposé dans les espaces réservés à la répétition, c'est-à-dire dans les sections supérieures et inférieures de la toile. La répétition de ce fragment, le plus souvent abstrait procédera à son tour à l'émergence d'une nouvelle figure, proposant ainsi de nouveaux fragments à répliquer et ainsi de suite jusqu'au recouvrement intégral de la toile. Cette étape annonce étonnamment la fin de l'œuvre. Mis à part la première génération de motifs répliqués, en l'occurrence les cercles bleus qui font l'encerclement de la toile, la répétition d'un motif est pratiquement toujours rompue lors de l'émergence d'une nouvelle figure. D'ailleurs dans le cas du tableau *Coteau-du-Lac*, cette représentation occupait un espace différent de celui où je procédais à la répétition.

Les figures surgissant au rythme des répétitions peuvent se réduire à quelques minuscules lignes quadrillées, au mieux, enroulées sur elles-mêmes ou encore elles peuvent se constituer de détails reflétant clairement les traits d'un visage, ou d'un mouvement, comme celle de l'Asiatique courant. Ce sont pour la plupart des figures plus ou moins définies que j'essaime, de-ci, de-là, sur la toile, dans les espaces libres. La configuration finale de ces figures doublées des chaînes de motifs répliqués ouvre sur un possible récit à caractère mythique.

Au cours des trente mois que demanda la réalisation de *L'énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*, mes intérêts pour la figure, le récit et sa mythicité cèdent progressivement la place à une sorte de démonstration « maniériste » du processus pictural de la répétition. Ainsi, les marges se remplissent et la partie centrale est peu à peu délaissée.

En effet, l'intérêt grandissant pour la réplication même de la touche fait en sorte que je ne prends plus en charge les figures et ne me préoccupe plus du récit. Le rituel prend exclusivement en charge l'acte de peindre, en ce sens où il est délivré du récit et de la question mythique. Seuls l'acte réplicatif, l'application méticuleuse des motifs, le scrupuleux dosage de la peinture, la quantité limitée de couleur sur le bout de mon petit pinceau, le délicat mélange des couleurs, sont dorénavant considérés. Bref, ma « matière picturale » est le seul objet sur lequel je règle mon travail.

L'attention portée sur le processus de répétition ou plus précisément sur le processus de réplication plutôt que sur la présentation d'un récit, une préoccupation qui dominait le travail antérieur, et la concentration exigée face aux difficultés rencontrées en raison d'une répartition stratégique du support, ont fait en sorte que l'œuvre devint au cours des trente mois que demanda sa réalisation une sorte de laboratoire explorant et observant exclusivement le mode réplicatif. L'aspect ordonné et méthodique que visait le départage du travail visé pour cette œuvre s'est transformé en un ensemble chaotique de touches de couleurs dans laquelle le récit s'est pratiquement fondu. La trame centrale réservée au récit est de moins en moins « touchée » ou représentée. Mais cette franche déroute picturale a permis un développement processuel dont les données observées sont étonnantes.

CHAPITRE III

LA RÉPÉTITION

J'avais l'habitude de me servir de la répétition des touches de couleurs pour composer un récit. Un récit qui, ponctuellement, conduisait à un symbolisme mythique. Comme le tout se développait à mon insu, outre l'expérimentation de cette régulière relation entre répétitivité et « mythicité », j'ai voulu questionner le phénomène en observant le processus de réplication. Mon attention se portant sur la répétition en soi de la touche de peinture, je perds peu à peu intérêt pour le récit, sa mythicité et la représentation des figures archétypales. Autrement dit, occultant la dimension psychologique et théorique du processus, toute la place est cédée à l'exercice répétitif et aux linéaments réplicatifs qu'il implique.

En cours de réalisation, l'œuvre *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*, devient un pur exercice sur la répétition de la touche en peinture. Toute mon attention se porte sur l'enchaînement des répliques. Cette observation soutenue des motifs en train de se faire permet de relever un aspect inattendu de ma pratique picturale à caractère répétitif. En fait, la répétition convoque une transformation graduelle des motifs. Je constate que ces changements morphologiques sont provoqués par des éléments circonstanciels d'ordre purement physique et que c'est le processus répétitionnel même qui les engage. Autrement dit, la répétition introduit l'occurrence de différents éléments qui procède à la transformation progressive des motifs répétés.

Observant l'évolution des motifs en cours de réplication, j'identifie quatre types d'occurrences consécutives auxquelles ma production picturale est assujettie. Dans un premier temps, l'acte même de peindre engage une série d'opérations préparatoires que le mode réplicatif tend à multiplier et à complexifier de façon telle que la réplication identique est pratiquement impossible. Dans un deuxième temps, les apprêts effectués entre chacune des répliques ainsi que le long déroulement de la chaîne répliquative engagent des effets sur mon corps, dans le sens où le corps subit des transformations qualitatives à la mesure des

interminables apprêts et répétitions auxquelles il est soumis. Cette occurrence « corporelle », au même titre que les circonstances picturales que commande le mode répétitionnel, altère peu à peu les motifs. Dans un troisième temps, le foisonnement progressif des chaînes répliquatives finit par mettre en jeu l'espace du support. L'espace libre diminuant, celui-ci devient une matière qui influe la procédure répliquative des motifs. Une influence qui génère, dans un quatrième temps un autre élément qui contribue hautement à la diversification des motifs répliqués, le temps. Cette occurrence « temporelle », bouleverse le rythme du processus répétitionnel et tend de plusieurs manières à déterminer l'ensemble du bricolage pictural.

L'acte de peindre, un corps en train de peindre, l'espace qui accueille la peinture et le temps requis pour peindre sont les quatre éléments d'occurrences procédant de la répétition de la touche en peinture que j'ai relevés comme déterminant la transformation morphologique des motifs au cours de leur répétition.

3.1 Occurrence de la matière picturale

Toute mon attention se portant sur la reprise ou la répliquation d'un motif, je constate le temps fou que je perds entre chacune des répétitions de touches colorées. C'est que je m'occupe à faire plusieurs choses entre chacun des motifs. À vrai dire, je passe beaucoup plus de temps à ces occupations que sur le fait de peindre. Ces choses auxquelles je m'attarde préparent l'acte de peindre. Autrement dit, je procède à une forme de rituel réglé sur l'acte de peindre.

La répliquation de la touche en peinture est contraignante à plusieurs points de vue. En effet, si je veux répliquer un motif donné, je dois reprendre le même dosage de peinture, le même pinceau et la même gestualité. Ainsi, entre chaque motif à caractère répétitif, il me faut essuyer et retremper la pointe de mon pinceau dans la peinture pratiquement entre chaque réplique, en veillant à ce qu'elle n'accueille que la quantité appropriée. Mon acrylique étant diluée dans une eau qui s'évapore assez rapidement, je dois voir ponctuellement à ce que mon mélange soit de la même texture que précédemment ou sinon en doser de nouveau les parts à l'aide d'un compte goutte et en brasser de nouveau le mélange. Je dois me pencher sur

la toile dans le même angle que la position précédente, appuyer les coudes au même endroit et manipuler le pinceau exactement de la même manière. Pourtant, il n'empêche que malgré tout ce cérémonial réglé sur la réplique, celle-ci n'est pas à l'identique. La complexité des opérations préparant une adéquate réplique picturale de motifs engage une altération des motifs en cours d'exécution. Cependant, l'altération est minime tant je m'applique à l'ensemble des préparatifs avant de déposer très doucement la touche de couleur. Ces actions préparant chacun des motifs conduisent non seulement à une extrême attention, mais commande également la maîtrise parfaite de ce corps en train de peindre.

3.2 Occurrence corporelle

Les deux pieds ancrés au sol, le corps penché sur la table de travail, figé et tendu, seuls les bras et les mains s'activent pour procéder à l'enchaînement des motifs. La difficile position du corps et la manipulation régulière des divers outils de travail que commande le mode répétitionnel tendent peu à peu à se relâcher au cours des heures et accentuent graduellement les altérations précédemment amorcées sous l'occurrence picturale.

Un tableau de grande dimension comme *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* a permis de procéder à des chaînes de réplique sur plusieurs heures consécutives. Je me rends compte que la différence entre les motifs est de plus en plus flagrante et que l'écart les séparant diminue peu à peu. L'observation du processus permet de percevoir que je procède, à mon insu, à une sorte d'épuration des motifs en ce sens où, involontairement, j'élimine certains fragments ou certaines couleurs au fur et à mesure du déroulement de la chaîne réplique. Cette épuration aboutit la plupart du temps à une minimalisation des motifs au point de se réduire à une série de petites formes des plus simples comme la ligne, le point ou une petite tache réduite à une seule couleur franche le plus souvent qu'autrement (fig. 12 et 13).



Fig. 12 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail- basse forêt) (2009-2010-2011)



Fig. 13 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail- queue de tortue) (2009-2010-2011)

Cette donnée du processus répétitionnel me questionnant, je constate qu'elle se manifeste en raison de l'état de ce corps immobilisé sur sa chaise depuis de longues heures. Il devient difficile de maintenir l'intention de répétition du motif ayant initialisé la série de réplcation. C'est en raison de cet état d'épuisement que la répétition se transforme autant. L'exercice pictural de la répétition de la touche semble ici devenir un exercice plutôt physique dont la performance se réduisant au cours des heures concoure à la transformation des chaînes réplcatives.

L'incidence corporelle, au même titre que l'incidence picturale, dont les aléas biaisent les réplcations, n'est pas la seule occurrence incitant à l'altération des motifs dans un processus répétitionnel. La prolifération des chaînes réplcatives engage une autre occurrence dont l'intervention provoque une franche métamorphose des motifs en mode répétitionnel, l'espace. Tandis que le corps et les apprêts picturaux agissent dans l'action même de la réplcation en chantier, une incidence d'ordre spatial agit à la mesure de la prolifération des différentes chaînes réplcatives.

3.3 Occurrence spatiale

Mon autopoïétique sur la répétition a permis de reconnaître, entre autres, une occurrence spatiale déterminant elle aussi l'altération des motifs en cours de réplcation. En effet, s'altérant au gré des états de la matière picturale et du corps, la multiplication des interminables chaînes réplcatives conduit à une transformation radicale des motifs.

J'ai l'habitude de peindre assise, penchée sur une toile installée en aplat sur ma table de travail. Les extrémités étant enroulées sur elles-mêmes, je travaille sur un espace réduit de la toile. Le foisonnement progressif résultant des multiples enchaînements de motifs répliqués, en vient à obliger la superposition des chaînes et, ce faisant, des motifs. Dans un premier temps, cette superposition des chaînes et des motifs est passablement aérée, dans ce sens où un certain espace est automatiquement mis en réserve entre les séries répliquatives. Mais l'accumulation des séries me conduit à remplir ses espaces linéaires, agrégeant ainsi les chaînes et, par conséquent, les motifs. L'espace à portée de bras, manquant de plus en plus, la superposition des différentes chaînes se transforme littéralement en un chevauchement, fondant ainsi les motifs les uns aux autres. Le manque d'espace linéaire finit par conduire à l'entrecroisement des chaînes répliquatives. Graduellement, l'enchevêtrement des chaînes et des motifs aboutit à l'infiltration de petits segments à l'intérieur même des motifs préalablement tracés. Une hybridation qui métamorphose radicalement l'effet de surface initialement visualisé. Les séries répliquatives se fondent dans un ensemble de petites touches de peinture. À ce stade, une prise à distance du processus met en doute le mode répétitionnel du processus de création de l'œuvre. Je constate combien chacun des motifs diffère les uns des autres. En effet, plus le tableau avance, moins chacun des motifs tracés semble avoir été répliqué (fig. 14 et 15).



Fig. 14 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail-basse marge 1^{re} partie) (2009-2010-2011)



Fig. 15 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail-traité des cinq roues) (2009-2010-2011)

La position d'occurrence de la matière picturale, corporelle et spatiale, pendant la répétition de la touche en peinture, fait en sorte qu'on assiste à une graduelle diversification des motifs pourtant répliqués. Autrement dit, la répétition génère une singularisation des motifs. Shmuel Negozio explique le phénomène dans son ouvrage *La répétition : théories et enjeux*. Il énonce en quelque sorte que la réplique n'existe pas. La répétition, engageant des circonstances d'application obligatoirement différentes, chaque unité se détermine en fonction des circonstances dans lesquelles cette unité est répétée.

Cette occurrence unique possède une détermination particulière tel que l'élément à apparition unique se pose comme un élément d'une série d'autres (dotés d'autres positions d'occurrence).²².

Autrement dit, un motif à caractère répétitif est toujours différent de son semblable en ce que chacun des motifs est appliqué dans des circonstances différentes. L'application circonstancielle singularise le motif.

Outre la singularisation des motifs, l'occurrence spatiale provoque un autre changement dans le cours de la répétition. Elle provoque le démantèlement de la séquence répliquative. C'est-à-dire que le manque d'espace oblige, à un moment donné, de procéder à la réplique d'un motif ailleurs qu'à la suite de ses formes semblables, inaugurant ainsi une forme de bricolage qui transforme complètement l'aspect visuel de l'ensemble de l'œuvre. Je dois mentionner que c'est à cette étape-ci que mon tableau prend sa longue distance par rapport à l'aspect des œuvres des ritualistes traditionnels. En effet, rompant l'enchaînement consécutif des motifs de formes semblables, l'effet d'association des motifs s'épuise et tend à disparaître peu à peu de la surface peinte. L'aspect visuel chaotique qui résulte de ce bricolage est inconcevable pour le ritualiste traditionnel en ce que la répétition consécutive des motifs ou la contiguïté des motifs répliqués est nécessaire. En effet, pour eux, la

²² Shmuel Negozio, *La répétition : théories et enjeux*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, p. 289

répétition des motifs est entendue comme une sorte de flamboyance. Le motif représentant un symbole, la répétition contigüe de ce symbole produit un effet de scintillement ou de palpitation. Cet effet esthétique est rigoureusement recherché en ce qu'il invoque les forces ancestrales représentées par le symbole répliqué²³.

Bien que ne respectant pas les effets esthétiques ordonnés en raison d'obédiences archaïques auxquelles sont assujettis les ritualistes, il n'en demeure pas moins qu'en soi, le mode répétitif continue de s'accomplir.

3.4 Occurrence temporelle

La contiguïté des motifs répliqués n'étant plus possible en raison du manque d'espace, le rythme temporel de la répétition est brisé. Le déplacement de chacun des motifs constitutifs d'une séquence répliquative positionne ainsi une occurrence temporelle. En effet, un intervalle de temps s'introduit entre les applications. Plus l'espace se réduit, plus le temps requis pour procéder à une répliquation est long, car je le suspends pour chercher les espaces disponibles. Cette recherche d'espace peut durer plusieurs minutes. Le temps pris pour allonger le bras et laisser planer le pinceau au-dessus des traces de couleur, scrutant les espaces libres pour déposer une réplique de touche de peinture, interrompt d'une certaine manière ce que j'appelle l'attitude répétitive, soit le gestuel compulsif qu'engage le processus répétitionnel.

Ce moment suspendu au bout des doigts tenant le pinceau, suscite impitoyablement l'imagination. Je dirais que c'est principalement à ce moment-là, lorsque le geste répétitif, est momentanément désorienté, que se manifestent les figures inappropriées ou images pathos dont j'ai fait mention dans le chapitre précédent. La suspension du temps dans un processus répétitionnel provoque pour ainsi dire l'émergence d'images pathos. Peut-on dire que la suspension du temps présent incite à la désorientation temporelle et engage ainsi le processus répétitionnel ou le rituel pictural jusqu'au plus profond de son anachronisme?

²³ Howard Morphy, *L'Art aborigène*, Paris, Phaïdon, 2003 p. 181 et suite.

Quoiqu'il en soi, j'ai entrepris le tableau *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* en questionnant ces figures surgissant au gré de la répétition. Les prenant en considération, elles déterminaient d'une certaine manière la suite de ma composition picturale pouvant ainsi expliquer la mythicité de l'œuvre. L'intérêt progressif pour le processus et ses occurrences plutôt que pour le récit ou le mythe en devenir fait en sorte que je néglige la représentation picturale de ces figures que je réservais pour la trame centrale du tableau, laissant celle-ci en plan.

Le devenir en soi du processus de la répétition me questionnant, je décide d'éliminer la suspension de ce temps que je réserve à la recherche d'un lieu approprié pour appliquer une réplique, défavorisant ainsi l'émergence des images pathos.

3.5 La réplétion

Au lieu de laisser choir, le devenir du processus répétitionnel comme le font les ritualistes traditionnels emprisonnés dans le carcan des obédiences archaïques, je remplis chacun des espaces qui s'offrent à ma vue. Je ne cherche plus à répliquer des touches, je répète simplement « le gestuel ». Autrement dit je ne sauvegarde que l'attitude répétitive sans considération pour les touches appliquées. Au lieu de chercher un endroit pour répliquer ou répéter, je cherche à remplir compulsivement les espaces vides. La dimension temporelle introduite par le manque d'espace qui dans les œuvres antérieures était l'occasion d'une représentation devient l'occasion de rompre tout simplement la répétition des touches. Le remplissage des espaces vides est la dernière étape du processus répétitionnel entrepris dans *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*.

Pour conclure, il est important de souligner que malgré que j'aie éliminé la suspension du temps favorisant l'émergence des images pathos et que j'aie résisté à la représentation picturale de celles-ci, il semble que l'œuvre sauvegarde son caractère narratif et mythique comme le constatera le regardeur (fig. 16 et 17).



Fig. 16 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail-abri central) (2009-2010-2011)



Fig. 17 *L'Énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac* (détail-ossuaire) (2009-2010-2011)

Ce qui permet de supposer que la représentation des images pathos, n'a pas le privilège de ces caractères. Je crois que les occurrences picturales, corporelles, spatiales et

temporelles investies dans le processus répétitionnel sont responsables de la narrativité et de la mythicité de l'œuvre. Ces occurrences porteraient-elles en soi ces « caractères »? Aby Warburg, définissant les images pathos, explique qu'elles sont « comme un prolongement réflexe des mouvements organiques inscrits dans le corps au cours du temps. »²⁴. Privilégiant désormais ce corps et ces occurrences comme narrateurs, tel est le destin de mes tableaux.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivant*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p.121 et suite

CONCLUSION

Le survol des différents aspects de ma poïétique au cours des années d'études permet de rendre compte des différents axes d'observation qui ont orienté mon travail de création. Le premier, centré sur une œuvre comme résultat de recherche, questionne les caractères narratifs et mythiques de mes œuvres. Une interrogation qui m'amène à considérer le rapport entre le récit mythique et l'attitude ritualiste auxquels mon mode de création semble être associé. Non seulement pour son invariabilité au cours des ans, mais aussi pour son principe répétitionnel qui engage cette absence, cette modification de mon état de conscience; une espèce d'autohypnose, ou de transe, qui réactualise des images venues d'un autre temps; pour les effets de surfaces, qui se donne à voir et qui se rapproche ostensiblement des peintures ritualisées.

L'analyse comparative entre les peintres ritualistes et moi rend compte des coïncidences de nos pratiques et de nos œuvres, mais relève aussi une différence importante qui normalement devrait exclure le caractère mythique de mes œuvres. En effet, mes motifs aux caractères répétitifs ne signifient absolument rien lors de leur création. Ils ne contiennent aucune idée ou aucun concept préétabli. Pourtant, ils débouchent sur un récit circonscrivant les origines de quelque chose, sur un récit mythique, telle la peinture dite ritualisée.

Au cours de la réalisation de *L'énigme du visage souriant de Coteau-du-Lac*, je laisse tomber l'orientation trop théorique que prend ma recherche et m'attèle au processus même de la répétition. Me dégageant de la dimension mythique et ritualiste, je pénètre ce lieu où je disais être absente et j'y perçois un combat de corps à corps avec l'œuvre, ses matériaux et ses dimensions spatio-temporelles. Une guerre de tous les instants, mais dans l'espace de laquelle, et malgré le chaos, le récit mythique du *visage souriant* prend place.

Faire de la peinture qui consiste pour moi en la répétition spontanée de touches de couleur implique nécessairement et principalement des occurrences d'ordre purement

physique. Ces occurrences ouvrant sur un possible récit, portent donc en elles-mêmes des histoires. Si la physique comporte des lois universelles, peut-on dire que ces histoires sont aussi universelles? Ce qui expliquerait le partage d'une même lecture du récit de mes œuvres, par plusieurs. Or, si elles sont universelles, peut-on parler d'« histoires vraies »? Au même titre que le sont les mythes une fois débarrassés de leur symbolisme. Au même titre que semblent être ces histoires préhistoriques peintes sur des parois rocheuses à travers le monde et dont l'universalité des compositions, comme l'annonce les études d'Emmanuel Anati, présuppose la véracité de cette histoire.²⁵

À la fin de mes études au programme de maîtrise, je découvre par hasard le livre du philosophe et mathématicien Shmuel Négozio, *La répétition : théories et enjeux. Quand le Soleil et la lune auront tourné* :

La répétition est principe universel de composition de toute chose ou toute réalité et de tout moyen de réalisation obligé. ...). La nécessité d'une science de la répétition (répétitologie) s'affirme comme clé d'une connaissance profonde et générale du réel abstrait ou concret fournissant en particulier de nouveaux horizons aux problèmes de la cosmologie, physique et biologie. Un programme de recherches multidisciplinaires s'initie qui ouvre des perspectives nouvelles et particulièrement captivantes.²⁶ (Sic).

La peinture, pouvant laisser à voir les traces de son mode répétitif, serait-elle une voie, à rebours, par le biais de laquelle on pourrait connaître et comprendre la véritable histoire du monde et de tous les éléments qui le constituent, dont nous-mêmes? Ces rencontres entre la création et la réflexion théorique ont marqué mes études au programme de maîtrise

²⁵ Emmanuel Anati, *L'Art rupestre dans le monde, L'imaginaire de la préhistoire*, Paris, Larousse Bordas, 1997, p. 402. Les livres d'Emmanuel Anati, m'ayant constamment accompagné dans mes recherches depuis l'an 2000, une bibliographie sélective de ses ouvrages est proposée dans la bibliographie de ce mémoire.

²⁶ Shmuel, Négozio, *La répétition : théories et enjeux*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. couverture recto.

BIBLIOGRAPHIE

- Anati, Emmanuel. (1997). *L'Art rupestre dans le monde : L'imaginaire de la préhistoire*. Paris : Larousse Bordas. 422 p.
- _____. (2003). *Aux origines de l'art*. Paris, Fayard. 510 p.
- _____. (1999). *La religion des origines*. Paris : Hachette. 180 p.
- Anzieu, Didier. (1981). *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytiques sur le travail du créateur*. Rééd. 2005. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Gallimard. 378 p.
- Braidotti, Rosi. (2003). « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes ». *Multitudes*. No 12 (printemps), p.28-38.
- Cazier, Pierre. (1994). *Mythe et création*. Lille (France) : Presses Universitaires Septentrion, 312 p.
- Didi-Huberman, George. (2002). *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Coll. « Paradoxe ». Paris (France) : Les éditions de minuit. 592 p.
- Gadamer, Hans-Georg. (1960). Vérité et méthode. *Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Trad. E. Sacre et P. Ricoeur. 1976. Paris. Seuil. Rev. et cor. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio. 1996. coll. « L'ordre philosophique ». Paris (France) : Éditions du seuil. 534 p.
- Eliade, Mircea. (1963). *Aspects du mythe*. Rééd. 2004. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard. 251 p.
- Fraser, Marie et Joanne Lalonde, Vincent Lavoie, Patrice Loubier, Jocelyne Lupien, Thérèse St-Gelais (dir. publ.), Jean-Philippe Uzel. 2008. *L'indécidable- The undecidable*. Montréal : Les éditions esse, 296 p.
- Glowczewski, Barbara. (2004). *Rêves en colère : Alliances aborigènes dans le nord-ouest de l'Australien*. Coll. « Terre humaine ». Paris (France) : Plon, 436 p.
- Kuhn, Thomas S. (1983). *La structure des révolutions scientifiques*. Trad. de l'anglais par Laure Meyer. Coll. Champs. Paris : Flammarion. 285 p.

- Lerède, Jean. (1980). *Les troupes de l'aurore : mythe, suggestion créatrice et éveil surconscient*. Boucherville : Édition de Mortagne. 285 p.
- Leroi-Gourhan, André. (1965). *Préhistoire de l'art occidental*. Coll. « L'art et les grandes civilisations ». Ire éd. Paris : Citadelles et Mazenod.
- Lévi-Strauss, Claude. (1962). *La Pensée sauvage*. Rééd. Pocket. Coll. « Agora ». 1990 Paris (France) : Plon. 349 p.
- _____. (1971)-. *Mythologiques t.IV : L'homme nu*. Paris : Plon, Paris. 1971
- Longy, Françoise. « Empirique ». *Grand dictionnaire de philosophie Larousse*, 2003. Paris : Larousse, édit.2003
- Morphy, Howard. (2003). *L'art aborigène*. Coll. « Arts et Idées ». Paris (France) : Phaïdon, 447 p.
- Negozio, Shmuel. (2007). *La répétition : théories et enjeux : Quand le soleil et la lune auront tourné*. Coll. « Ouverture philosophique ». Paris (France) : L'Harmattan. 324 p.
- Passeron, René. (1996). *La Naissance d'Icare : éléments de poétique générale*. Saint-Germain-en-Laye : Presses Universitaires de Valenciennes. 240 p.
- Sinaceur, Hourria. « Méthodes ». *Grand dictionnaire de philosophie Larousse*, Paris : Larousse, édit. 2003.
- Dictionnaire le Petit Larousse illustré*. Éd.1996. Paris : Larousse

Références électroniques

- Lardellier, Pascal. *Qu'est-ce qu'un rite? Rite, Occident et Modernité*.
http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11_04.pdf
 Dernière consultation le 22 février 2011.
- Rouillé, André. 2010. « La mode du contemporain ». *Parisart*, no.302, p.1-2.
<http://contemporaneitesdelart.fr/face-aux-deferlantes-dimages-ledito-de-louis-mesple/la-mode-du-contemporain-edito-par-andre-rouille/>. Dernière consultation le 22 février 2011.
- Vastokas, Joan M. « Art préhistorique ». *Art autochtone*.
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0003977>. Dernière consultation le 22 février 2011.